الكتابة والتناسخ

مفهوم المؤلف في الثقافة العربية

عبد الفتاح كيليطو

ترجمة

عبد السلام بنعبد العالي

المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء

التنوير

علي مولا

منتدى مكتبة الإسكندرية

ALEXANDRA.AHLAMONTADA.COM

١٢٤٨٩٤

الكتابة والتناسخ

مفهوم المؤلف في الثقافة العربية

* عبد الفتاح كيليطو: **الكتابة والتناسخ**
(مفهوم المؤلف في الثقافة العربية) .
* **الطبعة الأولى ، ١٩٨٥** .
* **جميع الحقوق محفوظة** .

دار التنوير للطباعة والنشر.
ص. ب **٦٤٩٩ - ١١٣** بيروت - لبنان.
الصنوبرة - أول نزلة اللبان - بناية عساف.
* **الناشر:** ________________
المركز الثقافي العربي
ص. ب 4006 الدار البيضاء - المغرب.

الكتابة والتناسخ

مفهوم المؤلف في الثقافة العربية

عبد الفتاح كيليطو

ترجمة

عبد السلام بنعبد العالي

المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء

التنوير

هذه ترجمة لكتاب صدر باللغة الفرنسية عن دار لوسوي تحت عنوان:

L'auteur et ses doubles. Essai sur la Culture Arabe Classique. Le Seuil Paris.

« يعيب جيلنا أنه لا يقبل كل ما يبدو صادراً عن المحدثين. لهذا حين أقع على فكرة شخصية وأريد نشرها، فإنني أنسبها لغيري وأعْلن: إنها لفلان وليست لي. ولكي تؤخذ آرائي مأخذ الاعتقاد الجازم أقول: « فلان هو الذي ابتدعها ولست أنا ». وتلافيا للاعتقاد أنني، أنا الجاهل، استقيت أفكاري من صُلْبي، أعمل على أن تبدو وكأنها مأخوذة من دراساتي العربية. إنني أتحاشى، إذا حدث أن استثقلَتْ عقول « متخلفة » أقوالي، أن أكون أنا الضحية. فأنا أدرك مآل مخول العلماء عند العامة. وبيّن «أن ما أدافع عنه ليس قضيتي، وإنما قضية العرب ». Adelar de Bath (XII Siècle) . أورده:

J. Le Goff dans *Les Intellectuels an Moyen Age*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 60

تمهيد

حدث يوماً (وهذا منذ ما يزيد على عشرين سنة) أن توجّه تلميذ من السنة الأولى للثانوي، صحبة رفيقين أو ثلاثة، نحو أستاذ اللغة الفرنسية عند نهاية الدرس، ليلقي عليه السؤال التالي: هل ينبغي، عند قراءة كتاب (رواية)، استذكار اسم المؤلف، فضلاً عن الحكاية؟ ورغبة في الافادة، أجاب الأستاذ وأصغى التلميذ للإجابة الطويلة بكل عناية... لقد كان تعدد المؤلفين بالنسبة لهذا التلميذ أمراً متعذر الفهم؛ ولم يستطع أن يدرك لماذا كانت الحكايات التي يقرؤها، والنصوص التي يدرسها في القسم مسبوقة باسم المؤلف أو ملحقة به. وهو لم يكن ليأبه بهذا الاسم، وحتى إذا حدث ان رآه فلم يكن ليبالي به. إنه كان حديث عهد بالطفولة. ولم تكن لعبه لتحمل اسم صانعها. كما أن الحكايات التي كان الكبار يروونها لم تكن تحمل اسماً، اللهم نغمة الراوي التي لم تكن لتتبدل. ولم تطرح عليه مسألة المؤلف إلاّ عندما أخذ يقرأ الحكايات (الكتابة تولّد المؤلف وتُلزم بأخذه بعين الاعتبار). يعتقد الطفل أن الحكايات تروي ذاتها، وأنها لا تكون في حاجة، كي تصل إليه، الا لصوت الراوي أو للورقة المطبوعة. الحكاية أشبه بالأخرى مثل الماء بالماء: فمهما كان النبع الذي يسيل منه فإنه ذات السائل. وقد يحدث ان يسأل الطفل عن منبع الماء، لكنه لا يتساءل أبداً عن مصدر الحكاية وأصلها. وفيما بعد، عندما يدرك أن كل نص لا بد وأن يحمل اسماً، ينبهر. غير أنه يظل يعتقد لمدة، قد تقصر وقد تطول، أن المؤلفين لا تفرضهم ضرورة، وانهم يمكن أن ينوبوا بعضهم عن بعض، ما داموا

أداة طيّعة شفافة في يد روح غامضة تسكنهم(1). وفيما بعد، لا تخلو مرحلة تعلّم الأدب، بالنسبة إليه، من صعوبات. إذ يختفي الصانع المعهود في سماء مجهولة ليترك المكان لآلهة صغرى تفلت من كل رقابة، وتترك العنان لمكرها وميولها الخبيثة وخصاماتها.

عشرين سنة فيما بعد، أطلع تلميذنا بعض أصدقائه على ما حدث، فسألوه والابتسامة على شفاههم: ماذا كان جواب أستاذ اللغة الفرنسية؟ فاجأه السؤال وحيّره: فقد غاب الجواب عن ذهنه نهائياً. بودّه اليوم لو رأى ذلك الأستاذ ليسأله لماذا نحاول عند ذكر كتاب، معرفة اسم مؤلفه. لا محيد من البحث عن المؤلف، ولا بد من طرح السؤال: مَن مؤلف هذا الكتاب؟ وما دام هذا السؤال الأخير بدون جواب، فإن امكانيات شتى تعنّ للسائل: وعلى كل فرضية يضعها يقوم تأويل خاص للكتاب المجهول المؤلف(2).

إن القارىء الذي يسعى لمعرفة مؤلف نص، يعمد إلى تحديد الخصائص الأسلوبية التي ينطوي عليها النص فتقوده إلى اسم هذا المؤلف أو ذاك. تصدق هذه الطريقة، من دون شك، على كثير من النصوص الحديثة، التي يشكل الأسلوب فيها بصمة قلما تخدع (اللهم ان كنا ازاء تقليد ومحاكاة Pastiche). بيد أنه من العسير الحديث، في الثقافة العربية الكلاسيكية، عن أسلوب خاص

---

(1) «من العادات الأدبية للتلونيين، القول بذات فاعلة وحيدة. فمن النادر أن تحمل الكتب توقيعاً. وفكرة السرقة لا وجود لها؛ فجميع المؤلفات من تأليف مؤلف واحد خارج الزمان مجهول الإسم». Borges. «Tlön Uqbar Orbis Tertius». *Fictions*. Paris, Gallimard. 1951, p. 36.

(2) ينبغي أن نميز المؤلف الذي لم يكتب إلاّ كتاباً واحداً عن الذي كتب مؤلفات عدة: في الحالة الأولى لا ينسح اسم الكاتب أي «أفق انتظار»؛ أما في الثانية فإنه يحيل إلى **ما سبق أن عُرِف**. كتب ف. لوجون بهذا الصدد: «ربما لا يصبح المرء مؤلفاً إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الإسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف «العامل المشترك» الذي يجمع على الأقل نصين مختلفين، ويعطي، بالتالي، فكرة شخص لا يمكن أن يرد إلى نص بعينه من هذه النصوص، ويمكنه أن ينتج نصوصاً أخرى فيتجاوزها جميعاً». Ph. Le Jeune: *Le Pacte autobiographique*, p. 23.

يميز فرداً بعينه؛ فهنا يختص كل نوع (Genre) بأسلوب في الكتابة، وأعني مجموعة من السمات التي نلفيها في مؤلفات عدة[3]. فمن اليسر تحديد النوع الذي ينتمي إليه النص، والانتقال، من ثمة، من نص إلى نصوص أخرى مجانسة. إلاّ أن الانتقال من نص إلى مؤلف بعينه أمر يكاد يكون مستحيلاً. وذلك لأن كثيراً من المؤلفين نبغوا في نوع بعينه وأصبحوا علامة عليه. وكل منهم يصلح مؤلفاً للنص الذي نجهل صاحبه. وبما أن النكرة أمر لا يسمح به، فسرعان ما يلجأ إلى نسبة النص إلى أحد الأسماء التي تمثل النوع الأدبي، مما يبعث على تفشي السرقات الأدبية والانتحال. ففي استطاعة كل مزيف ماهر أن ينسب، غشاً، نصاً إلى مؤلف ينتمي إلى الماضي. ستسنح لنا الفرصة فيما بعد، للتأكد من الرباط الوثيق الذي يوجد بين مفهوم المؤلف ومفهوم النوع على اعتبار أن الأول مفهوم اعتباطي، وأن الثاني مفهوم محدّد أشد التحديد. وربما لم يكن المؤلف إلاّ وليد النوع.

* * *

يمكن للكلام أن يؤخذ، مثلما يمكن أن يعطى. يمكننا أن نَتَنَاوله لا غير؛ كما يمكن أن ننتزعه من غيرنا أو نعطيه إياه. نكون إزاء سرقة أدبية عندما ينسب فلان (س) لنفسه كلام غيره (ص)، ونكون إزاء الانتحال عندما ينسب (س) لِـ(ص) كلامِ (س). الانتحال عملية تعكس العلاقة التي تتم في السرقة. فهنا نخفي الآخر وراء أنفسنا، وهناك نتستر وراء الآخر.

تعمل العادة المترسخة في السرد، في صور متعددة من صوره، على أن تنسينا تعدد الأصوات التي تنطق من خلاله، وتشابك عبارات المؤلف (أو القائم بالسرد) مع كلام الشخصيات. لم يكن الأمر على هذا النحو في عصور وجهات

---

[3] لا تصدق هذه الملاحظة على الثقافة العربية وحدها. كتب ج. جنيت بصدد النزعة الكلاسيكية الفرنسية: «في الوعي الشعري للنزعة الكلاسيكية، عندما تدرك أية خاصية أسلوبية فردية، فإنها سرعان ما تؤول وتحول، لتصبح بذلك سمة تخص النوع وتتعالى عن الزمان». *Palimpsestes*. p. 97.

أخرى. ذلك ما نلحظه، على سبيل المثال، في مقطع مشهور من **الجمهورية**(4) حيث يميز أفلاطون في **الالياذة** بين الأماكن «التي يتكلم فيها [هوميروس] بلسانه هو، ولا يدعنا نعتقد أنه يتكلم بلسان أي شخص آخر» (الجمهورية 393 أ)، وتلك التي «يحاول بشتى الطرق أن يوهمنا بأن المتحدث ليس هوميروس» (393 ب).

«أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على انها هي المتحدثة» (393 جـ).

ما يعيبه أفلاطون على **المحاكاة** هو اخفاؤها للهوية، وتبعاً لذلك، التحوير الذي يدخله الشاعر باستمرار على صوته كي يكون ملائماً لمزاج الشخصيات. يتولد عن هذا التشتت وهذه التقمصات المتعددة وهم في ذهن القارىء الذي يظن أن الشخصيات هي التي تتكلم، في حين أن الشاعر، والشاعر وحده هو صاحب الكلام(5).

لا تقبل الثقافة العربية الكلاسيكية سرد المحاكاة، حيث يختفي المؤلف ليفسح المجال ويترك الكلام لكائنات خيالية. أو لنقل بعبارة أصح إنها لا تقبله من غير تحفظ. فقد كان هناك شعور بالحاجة إلى إثارة الانتباه إلى الخدعة التي وراء تلك المحاكاة. كما لو أن القارىء عاجز، من غير ذلك التنبيه، عن أن يدرك، من تلقاء ذاته، انه بصدد خيالات. ولم يكن أولئك الذين يرومون الكتابة السردية ليغفلوا، في معظم الأحوال، تبرير مسعاهم والتماس العذر له.

---

(4) G. Genette: «Frontières du Récit» *Figures Ii.* p.50-56; R. Dupont-Rec: «Mimesis et enonciation» in *Ecriture* et *Théorie Poetiques,* p.6-14

أنظر جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974 ص 268.

(5) «ليس العمل الشعري هو جمعية الشعب التي يأخذ فيها الكلام كل بدوره وباسمه الخاص. إن الشاعر متفرد معزول وهو وحده الذي يتناول الكلمة: وليس له من يعطيه إياها».

J. Lallot, «*La Mimesis* Selon Aristote et l'excellence d'Homeŕe,» *in Ecriture et Theórie Poetiques, p. 15.*

فكانوا يشيرون في مقدمات أعمالهم إلى التحويل الذي أخضعوا له كلامهم، تجنباً لكل سوء فهم وخلط.

تتخذ هذه المسألة طابعاً خاصاً نظراً لوجود ظاهرة أخرى لها صلة بهذه وتخالفها بالرغم من ذلك. يتعلق الأمر بنسبة الكلام لا إلى شخصية خيالية، وإنما لشخصية حقيقية، لا مجال للشك في وجودها التاريخي، أو إلى شخصية خرافية لا تقل حضوراً فعلياً، داخل نفس الثقافة، عن الشخصية التاريخية (6). ندرك هنا ما يفصل الكلام الخيالي عن الكلام المنحول. في الأول تدل سمات عديدة أن الأمر يتعلق بخيالات: كالانتماء إلى نوع سردي بعينه، وطبيعة الأحداث المروية، ووضعية الشخصيات ومكانتها... أما في الثاني فليس هناك ما من شأنه أن يبعث الشك في ذهن القارىء بصدد حقيقة الشخصيات. لا يمكن للكلام المنحول أن يقبل إلاّ إذا كان يتسم بذات الخصائص التي تحدد الكلام الأصلي. وهذا يعني أن المنتحل في حاجة، لتحقيق مسعاه، إلى وجود كلام ينتمي لمؤلف

---

(6) تلخيصاً لذلك نقول يمكن لمؤلف أن **يتبنى** خطاباً معيناً، أعني أن يتكلم باسمه؛ كما يمكنه أن **يورد** خطاباً (وهذه حالة الاقتباس)؛ وأخيراً يمكنه أن **ينسب** خطاباً لشخصية تاريخية أو خيالية. هذه الفئات الثلاث يمكن أن تؤول إلى فئتين، مع اهمال الاختلافات البسيطة:

أ ـ الخطاب الذي يكون باسم المؤلف.

ب ـ الخطاب المنقول:

- دون نسبة.
- مع نسبة:
  - صحيحة.
  - خاطئة.
  - مزيّفة
  - وهمية.

عندما ينضم صوت القائل إلى صوت الثقافة يكون من المتعذر ضبط مصدر الكلام. أنظر فيما يتعلق بهذا الخطاب الجماعي المجهول المؤلف ما كتبه:

R. Barthes, *S/Z,* p. 48. D. Sperber *Le Savoir des Arthropologues,* p. 76 - 79.

معين، لينسج على منواله كلاماً آخر ينسبه عنوة إلى نفس المؤلف.

واضح أن الأمر يتعلق بنقل ومحاكاة (Pastiche)، ولكنها تكون من الاتقان بحيث لا تتميز عن الأصل. وعندما يفصح الناقل عن مبتغاه في التقليد، نكون أمام شكل من الكتابة يتطلب قراءة تحدوها الرغبة في معرفة الكيفية التي يعمل بها الناقل على إلغاء صوته ليفسح المجال لصوت المؤلف المنقول عنه. حينئذ يكون القارىء على علم بأنه أمام كلام لا يصدر عن المؤلف المنقول عنه وإنما عن آخر يسعى لأن يذوب في لغة ليست لغته. هناك غش وتزييف، بيد أن قواعد اللعبة، وأهمها الحرص على الالتباس واتقانه، مراعاة بوضوح. أما في النسبة المزيّفة، فإن المنتحل يقدم الكلام كما لو كان صادراً عن غيره، ويكون عليه أن يقطع جميع الأواصر التي تربطه بهذا الكلام الذي وضعه تحت اسم مخالف.

ينبغي أن نميّز الانتحال كذلك عن اللجوء إلى اسم «زائف مفترض». فليس الاسم المستعار **إسم آخر**، وإنما هو اسم نختاره لأنفسنا ولا يقل اعتباطية عن الإسم الشخصي. وهو لا يحيل إلى شخص يتميز عن ذلك الذي يستعمله. إنه يشير بالضبط، مثل الكنية واللقب، يشير إلى ما يشير إليه الإسم. وإذا كان يحيل إلى شخص مغاير، لن يكون اسماً مستعاراً، وحينئذ نقع في مجال النسبة المزيّفة. وقد يحدث ان مؤلفين عدة يحملون ذات الإسم، وفي هذه الحال، عادة ما يضاف إليه تخصيص (كالمدينة الأصل على سبيل المثال) يميز أحدهم عن الآخر أو بعضهم عن بعض.

ينبغي أن نذكر كذلك الحالة التي ننسب فيها **وهماً** لمؤلف من الماضي كلاماً يطرق مسألة لا يمكن أن يكون ذلك المؤلف عرض لها، لأنها لم تكن لتطرح في عصره. وتكون هناك علامات، صريحة أو ضمنية، تحول دون حمل الكلام المنسوب إليه على أنه كلامه. ويمكن لهذه العلامات أن تتخذ صيغة شرطية: لو أن هذا المؤلف كان على قيد الحياة، لقال كذا ولفكّر على هذا النحو. والكلام الذي يتم فيه هذا «التوهيم»، والذي يكون من قبيل النزعة الاحيائية،

يمت في أكثر من جهة إلى النقل والمحاكاة. يعطي المؤلف الراحل آراءه حول مسائل لا تخص عصره، ولكننا نقوّله أقوالاً بدلالة شخصيته ومنظومة تفكيره.

يمكن للنسبة الآ تنصب على قول بعينه، وإنما على **معنى**. فالقرآن على سبيل المثال، عندما دوّن في وقت مبكر، لم يكن له أن يصبح مجالاً لعبث المزيّفين. ولكن إذا لم يكن في الإمكان تبديل الكلام، إذا لم يكن في الإمكان حذف مقاطع أو تغييرها، إذا لم يكن في الإمكان إذن أن ننسب لمؤلف ما لم يكتبه قط، فهناك مع ذلك وسيلة لأن نقوّله ما لم يقله. يكفي أن نفترض نيّة خفية وأن نقول باننا لا ينبغي أن نقف عند المعنى الحرفي، وإن حرفية النص ليست إلاّ وهماً يرمي إلى اخفاء الحقيقة عن كل من ليس أهلاً لمعرفتها، وإن كائنات موهوبة تدرك هذه الحقيقة، ولها ما يكفي من السلطة والقوة لكي تكشفها لمن يريد تعلّمها... نعلم أن البلاغة الغربية تولدت «منذ ما يقرب من 2500 سنة عن النزاعات حول الملكية»(7). البلاغة العربية هي أيضاً وليدة صراع. بيد أن هذا الصراع كان حول **معنى** القرآن وخصائص هذا المعنى.

* * *

إن المادة اللغوية، كما هو معلوم، في متناول الجميع، ولكن، قليلون هم أولئك الذين يتمتعون بالقدرة على تحويل المعدن إلى نقود، وضرب السكة التي تصلح للتبادل الثقافي. في الثقافة العربية الكلاسيكية، لا يكفي لقول ما أن يتوفر على «انتظام خاص» كي يعتبر **نصاً**(8)؛ ينبغي، فضلاً عن ذلك، أن يصدر عن، أو أن يرقى به إلى قائل يقع الاجماع على انه حجة. حينئذ يكون النص

---

(7) *R. Barthes, «l'anciens rhétorique»*, p 173.

(8) *Ju. m. Lotman et A. Pjatigorskij, «le texte et la fonction», Semiotica*, 2e, ed, 1969, p. 207.

كلاماً مشروعاً ينطوي على سلطة، وقولاً مشدوداً إلى مؤلف ـ حجة(9). وهكذا فقد كان المؤلّف ـ النكرة أمراً متعذر التصور. وبهذا المعنى يمكن للعبارة: « نص مجهول المؤلف » أن تعتبر من قبيل الجمع بين المتضادين. صحيح أن التردّد كان يحصل، بصدد نسبة بيت من قصيدة، بين قائلين. بيد أن هذا البيت لم يكن ليعتبر نصاً ما لم يكن القائلان معترفاً بهما كإسمين في استطاعتهما أن يرفعا الأقوال إلى مستوى النصوص.

تراتب النصوص كان في الوقت ذاته تراتب مؤلفين. والنص بكل معنى الكلمة هو القرآن الذي يحمل « كلام الله ». الرتبة الثانية يحتلها **الحديث**، أي ما صدر عن النبي من قول وفعل يقرران قواعد السلوك؛ ثم هناك في مرتبة ثالثة اجمالاً، الشعر الجاهلي، المنهل الذي لا محيد عنه لاثبات النحو العربي وفهم القرآن.

هذه المجموعات الثلاث من النصوص كانت بطبيعة الحال محل شروح عديدة، و « الشرح » الذي سيحظى باهتمامنا هو الذي كان يروم الانتحال. لأسباب سياسية ـ دينية، أو لمجرد اللعب، كانت تبتدع أقوال، ولكي تتخذ قيمة النص، كانت توضع تحت إسم النبي أو شعراء الجاهلية. وقد احتد هذا الأمر مما تطلب وضع قواعد لوقف التسابق إلى الانتحال وانقاذ نصوص الأصول من التزييف والاستعمال المشكوك في أمره. كيف كان الوقوف ضد هؤلاء المزيفين؟ إنهم كانوا يطلقون العنان لأنفسهم ويملؤون الأسواق بما ينحتونه من قطع مزيّفة. لقد كانت القطع المزيفة التي تروج في واضحة النهار تطابق أشد المطابقة تلك التي صنعها الصيارفة الذين رخصتهم المؤسسة، إلى حد أن التمييز بينهما كان

---

(9) *Cf. M. Arkoun, Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IV / Xe.* p. 148 - 149.

حول مفهوم auctoritas في الخطاب اللاهوتي للقرون الوسطى أنظر:

A. Compagum, *La Seconde main*, p. 218 - 221.

متعذراً. إنها تحمل نفس المميزات وتزن ذات الوزن وتلمع ذات اللمعان. ولا يفصل بينها إلاّ مصدر انتشارها وذيوعها. فذاك مصدر مشروع والآخر ليس كذلك.

للوقوف دون هذا المد وهذه الفوضى يلزم تطهير السوق وتخليصه من القطع المزيّفة مع الحفاظ على القطع الجيدة وحدها. ولكن كيف التعرف على هذه؟ في غياب معيار «داخلني» مضبوط، ووسط الخلط الذي يرجع الى ذيوع التشكك، ليس هناك إلاّ مسلك واحد: الارتقاء في السلسلة حتى بلوغ الجهاز الذي صنع القطعة. حينئذ، وحينئذ فحسب، يكون في الامكان معرفة ما إذا كانت القطعة التي نتساءل بصددها جيدة أم لا. ينبغي إذن الانطلاق ممن بيده القطع والرجوع القهقرى للوقوف عمن تلقاها، ثم الارتقاء في السلسلة إلى أن نصل إلى نقطة الانطلاق. وعبر هذا نضع أيدينا على صاحب القطع المزيّفة، ونقضي على أجهزته وننشر اسمه لاتقاء شرّه استقبالاً والحذر من القطع التي ينشرها. بل قد تقام قوائم بأسماء أولئك الذين روّجوا نقوداً، أموات واحياء، بحيث يكفي الرجوع لهذه القوائم لتحديد زيف القطعة أو جودتها.

بيد أن المسألة ليست بهذه البساطة. ذلك أن استراتيجيتين ستتواجهان، إحداهما مقابل الأخرى، أو بالأحرى، فإن إحداهما تقوم بدلالة الأخرى. هناك صراع يتواجه فيه الخصمان بأسلحة شبه متكافئة.

تجند الاستراتيجية الأولى وسائل ضخمة لمعرفة ما يأتيه المنتحلون والتنبؤ به. إنها تراقب حركات الخصم وسكناته فتسعى إلى ضبطه في مخبئه. عند أولئك الذين يسهرون على سلامة السكة تكون معاقبة التزييف وقهره مواكبة لمعرفة الطرق التي يتخذها.

أما الاستراتيجية الثانية فإنها تسعى جهدها لاخفاء الانتحالات وذلك بحرصها على معرفة الوسائل التي يمتلكها الساهرون الرسميون على ضرب النقود. وعلماً بأنها عرضة للعقاب، فإنها تغلف أعمالها وتسترها وتخفي الطرق التي تجعل السكة

المزيفة تروج كعملة جيدة. وقد يحدث بطبيعة الحال أن ينتقل منتحل جهة الخصم ويكتب مذكرات يكشف فيها أسراره يوم كان غارقاً في صناعته المقيتة.

الفصل الاول

تناسخ المقطوعات الشعرية

الأطلال:

تُستهل إحدى أقدم القصائد العربية بهذين السؤالين:

هلْ غَادر الشعراءُ من مُتردّم ؟ أم هل عرفت الدّار بعد توهُّم ؟

ثم يعرض الشاعر، فيما بعد، لذكر محاسن المحبوبة، ووصف الديار التي هجرتها لترحل بعيداً وقومها، طلباً لمواطن الرعي...

رغم ما يبدو في الظاهر، فإن السؤالين اللذين يطرحهما عنترة، مرتبطان أشد الإرتباط. وهما لا ينتهيان إلى جواب. كما لو أن الجواب شديد الوضوح أو مستحيل الصياغة.

السؤال عن الديار يتلو السؤال عن السابقين، عن الشعراء الأقدمين، عن الأجداد الأموات. الديار مهجورة والشعراء قد رحلوا. يعيد عنترة رسم مكان في الصحراء، ويفحص تبوغرافية الخطاب الشعري الذي رسمه السلف. يستجيب هذا الخطاب، في معظم الأشعار لمطلب أوّلي: على الشاعر أن يتكلم عن الأطلال التي أتلفتها الأمطار وذهبت بها الرياح (1). الديار المهجورة التي يعيد عنترة بناءها والتي **يتعرف عليها** تشبه كل الديار التي تركها على الأرض هجر المحبوبات ورحيل الشعراء. هذه الطريق التي داستها أقدام عديدة، مرسومة مقدماً: يتعين إذن إقتفاء الآثار التي لم تنطمس كاملة.

---

(1) قد ترتبط هذه المعاني ببكاء الاطلال كما نلحظ في قصيدة امرىء القيس.

نعلم أن هوميروس يتوجه، في مستهل **الإلياذة**، الى ربات الفن طلباً للمعونة. أما عنترة فينادي « شعراء » الماضي وصوت السابقين، الصوت الوحيد الذي، خارجاً عنه، لا يتبقى شعر ولا ما يمكن أن يقال. في مستهل القصيدة، بل عند بداية **الشعر** هناك إهتمام بالتكرار والتقليد. في فجر التاريخ العربي نلفي رجوعاً إلى فجر سابق، إلى أصل وأساس، فجر مضى وأمحى (ولم يخلف الاّ بعض الآثار)، ولكنه ما زال، بالنسبة لعنترة، حاضراً ينبض بالحياة. شعر عنترة الذي نميل اليوم للنظر إليه كشروق، كان إنحداراً نحو المغيب.

ظهر عنترة في لحظة لم تُبق فيها ديار مهجورة إلاّ على انقاض ذكريات، وبقايا ينبغي ترميمها لبناء دياره وقصيدته. من يا تُرى سيحدد لنا المعنى المضبوط لسؤاله، لإستهلاله الإستفهامي ؟ أهو يأس أو تشوق، أم ندم على كونه لم يأت إلاّ والأوان قد فات ؟ أهو إعتراف بالديْن وتمجيد للتراث القديم ؟ أهو حث أم تحد ؟ أم إنه تفكير فيما ينبغي أن يقال عن قيمة الماضي وعن القصيدة الشعرية ؟ هذا إن لم يكن المقصود فضح الطريقة المتبعة (2) فكأنه يقول: إن كان ولا بدّ من أن تستهل القصيدة بوصف الأطلال فلنذعن لهذا الأمر، ولنحترم ما أُتُّفِق عليه، ولنقتف آثار الأقدمين، ولنحذ حذوهم.

الظاهر أن الشعراء الأقدمين لم يأتوا على قول كل شيء، وأنهم تركوا بعض البقايا، وإلاّ لما وضع عنترة قصيدته. ولكن ما معنى « التركة » ؟ ما عسى يمكن للسلف أن يترك للخلف؟ ولِمَ لَمْ يقولوا كل شيء ؟ لماذا لم يستوفوا ميدان المقول ؟ هل فعلوا ذلك عنايةً بالخلف ؟ أم جوداً وسخاءً ؟ لا يخلو لفظ « التركة » من لبس: فهو يحيل إلى « بقايا » وفتات مائدة تركها الأقدمون عن قصد وطواعية، كما قد يعني حالة إغفال الأقدمين الذين لم يأبهوا بمجال من

---

(2) *Cf.* B. Temachevski, «Thématique», *in Théorie de la littérature*, Textes des formalistes russes, p. 300 - 301.

القول، فواصلوا طريقهم دون الانتباه إليه؛ حينئذ سيكون على المحدثين أن يقتحموا هذا الميدان ويغزوه.

إمتداح التقليد :

لا يظهر أن عنترة ينشغل بتجربته وحدها، وإنما بتجربة كل شاعر يواجه التراث. حينئذ يمكن أن نعيد صياغة سؤاله على النحو التالي: لا جدوى من وضع أبيات لا تعمل إلاّ على تقليد أخرى (3). ولكن ما قيمة الأبيات التي لا تنشدّ إلى أبيات الأقدمين وترتبط بها ؟ ما قيمة الكلام الذي لا يقلد ويردد ؟ ألاّ يوّلد الإختراع، الذي لا ينطوي على أي قدر من التقليد، سوى غريب الكلام ؟ ألن يكون، في نهاية الأمر، إلاّ سراباً قاتلاً، وقضاء على الكلام ؟.

عندما يعلق إبن رشيق، على بيت عنترة، يورد هذه القولة التي ينسبها لعلي بن أبي طالب: «لولا أن الكلام يعاد لنفد» (4)، لا وجود للكلام إلاّ في تكراره وتقليده وإجتراره، لكي لا يجف النبع، ينبغي أن يسيل ويبذر المياه ويضحي بنفسه ويستنفد. الكلام الذي لا يجتر نفسه يكون عرضة للفقر والجمود فيفنى جوعاً وهجراناً. التقليد راعي حياة الكلام وجوهره. كلما أعدنا الكلام ورددناه نما وإزدهر. التقليد الذي يقتل الكلام هو الذي يبعثه ويحييه. في البدء كان التكرار؛ وكلما إرتقينا الماضي، لاحظنا إجتراراً متواصلاً للكلام. من هذه الزاوية يسكن القدماء مسكن المحدثين؛ وليس للخلف أن يحس بأنه يثقل على السلف: فهو لا يدين له إلاّ بما يدين به هذا لسلفه وكل قديم من الشعراء محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله (5).

المفارقة هنا، أن عنترة، الذي جاء بعد أن قيل كل شيء، إستطاع أن يضع قصيدة من الأصالة بحيث تتميّز، في آن، عن قصائد القدماء والمحدثين كما

---

(3) *cf.* H. Bloom, *The Anxiety of Influence.*

(4) العمدة، I، ص. 74.

(5) نفسه.

يذكر إبن رشيق (6). إنه إستطاع في تقليده، أن يسمع صوته بين أصوات الأقدمين بنبرة لا مثيل لها. صحيح إنها إنعكاس وصدى، إلاّ أنها تتمتع بكيانها الخاص. إنها تتحرر من غيرها بذات الفعل الذي يجعلها مشدودة اليه. فهل غادر الشعراء من متردم؟ نعم، يجيب هذا الصوت.

النسيان والذاكرة:

إذا أردنا أن نتبين هذا التفاعل بين التقليد والإبداع، لنعد إلى الديار المهجورة، ولنمعن النظر في طلالها. أوليست شبيهة بوشم اليد؟ هذا ما يشهد عليه بيت الشاعر الجاهلي طرفة:

لخولة أطلال ببرقة تهْمَدِ   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

يتابع النظرُ رسم الديار كأنه خطوط وشم أو علامات كتابة. يقول لبيد الشاعر الجاهلي:

فَمَدَافع الرَّيّان عُرِّيَ رسمُها   خَلَقاً كما ضمن الوَحيّ سِلامها

ثم يكرر لبيد نفسُه، بشأن الديار المهجورة معاني الكتابة والوشم:

وجلا السّيولُ عن الطلول كأنها   زُبُرٌ يُجدّ متونَها أقلامُها
أو رجْعُ واشمةٍ أُسفّ نؤورُها   كِففاً تعرض فوقهن وشامها

لا تقدم الديار المهجورة ولا الوشم ولا الكتابة رسماً واضح المعالم. لهذا فإن الشاعر هو، قبل كل شيء، منقب في الآثار التي طواها النسيان أو كاد. وعليه أن يصارع النسيان، ضد هذه «الطلول» التي تكسو الديار. ومن حسن الحظ أن «السيول» جلت الأرض وأظهرت ما كان مستوراً. عندما تميط الذكرى اللثام الذي يحجب الأطلال فإنها تحيي وشماً ذبل وكتابة بليت. مهمة الشاعر أن يرسم رسماً فوق آخر، ويكتب كتابة فوق أخرى. الكتابة الجديدة تخط فوق الأخرى التي كادت تمحى؛ قد تشاء الصدفة أن تبقي الحروف البالية وتنسخ، ولكن، أمام

---

(6) «وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم، ولا نازعه إياه متأخر». **نفسه.**

أنقاض كتابة، يكون على الشاعر أن يعمل على أن تنهض ديار جديدة.

النسيان أمر ضروري لنظم الشعر. ولِشدْما نُصح به كل من أقبل على نظم الشعر. على هذا النحو، مثلاً، تعلم أبو نواس فن النسيان:

«وكان [أبو نواس] قد إستأذن خَلَفاً في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك في عمل الشعر إلاّ أن تحفظ ألفَ مقطوع للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدّة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها. فقال: أنشدها، فأنشده أكثرها في عدّة أيام. ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك إلاّ أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها. فقال له: هذا أمر يصعب عليّ، فإنني قد أتقنت حفظها. فقال له: لا آذن لك إلاّ أن تنساها. فذهب إلى بعض الدِّيَرة وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها. ثم حضر فقال: قد نسيتها حتى كأن لم أكن قد حفظتها قط. فقال له: الآن أنظم الشعر». (7)

شعَر أبو نواس بإستعداد لنظم الشعر، ورغب في أن يحرر الأبيات التي تسكنه (أو يسكنها) من معقلها. لكنه يعلم أن هذا ليس كافياً، وأن استيفاءه للغرض رهين بإتباع توجيهات خلف الذي أبان عن قدرته في أن يرشد الشعراء الجدد. لكي ينظم الشاعر أبياتاً يكون في حاجة إلى سلطة عليا تأذن له بذلك، فيتتلمذ على شيخ يكشف له أسرار الشعر. والخطوة الأولى في التعلم تقتضي حفظ عدد كبير من المقطوعات. والخطوة الثانية، التي ينبغي أن «ينسى» فيها ما حفظه عن ظهر قلب لا تخلو من إقلاق: إذ بإمكان المرء أن يشغّل حافظته ويضبط ذكرياته ويتحكّم في أحوال نفسه ويعلّم معالم بعينها، ولكن كيف يمكنه أن يمحو عن قصد وطواعية، كل ما علق بالذاكرة؟ كيف يمكن دعوة النسيان والحث عليه؟ كيف يمكن محو حروف ألفِ مقطوع وإلغاؤها؟ ثم كيف يمكن

---

(7) ابن منظور، **أخبار أبي نواس**، القاهرة، 1924، ص 266 - 267. وقد أورده كذلك:

A. Trabulsi, *la critique poétique des Arabes jusqu'au V siecle de l'hégire*, Damas, 1955, p. 55.

للشيخ، الذي تأكد من إتقان حفظ هذه القصائد أن يتيقن من نسيانها ؟ (8). إن المتعلم الذي لا يعلم سر المهلة التي تعطى له، يدرك، بالرغم من ذلك، أن عليه ألاّ ينساق في النظم بمجرد أن ينهي مجهود الحفظ. وحين يؤذن له، تكون « مدة » قد مرت إندثر خلالها الألفُ مقطوع، وصار دياراً مهجورة لا تعرض للناظر إلاّ الأنقاض. النسيان كارثة تلم بالبنيان وتفك أواصره وتفتت أحجاره، ليتحول الألف مقطوع إلى ركام لا حد له ولا صورة.

حينئذ سيسمى قول الشعر ترميماً لهذا الركام وإعادة **لصياغته**. إنطلاقاً من الشذرات التي يخلفها التقويض، يخوض الشاعر عمله كصانع؛ فيقضي على صيغة سابقة ليبدع أخرى مستعملاً المادة المبعثرة. مثله في هذا مثل « الصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتها » (9). لكل مقطوع شعري ذاكرة، ومن الضروري عند الإستماع إليه القضاء على هذه الذاكرة وتغطيتها. بحيث لا يتبين السامع الألف مقطوع الذي يوجد وراء ما يُلقى عليه. على الشاعر، كما قلنا، أن يعرف كيف ينسى؛ وعلى المستمع من جهته أن يكون عاجزاً عن تبيّن ماضي المقطوع الملقى على مسامعه، ذلك المقطوع الذي هو « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن. وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه » (10).

إضافة الى التشبيهات التي عقدها الأقدمون فيما يخص الشعر، يمكن أن نقول: الشعر ميدان تجسيدات متواصلة، وتناسخات مرهفة؛ لكل قطعة شعرية حيوات

---

(8) نجد أمراً مماثلاً لهذا فيما يتعلق بخطيب: « حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها: فتناسيتها؛ فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلاّ سهل عليّ » (أورده ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 10). ما معنى « تناسيتها »؟

(9) **نفسه**، ص 78.

(10) **نفسه**، ص 10.

سابقة تطوى ذكراها الى حد أن الجهد المبذول لاحياء الذكرى لا يستعيد إلاّ بقايا مادة لا تفصح عن الصورة الوحيدة المجيدة للقطعة المعنية. إلاّ أن هذه البقايا تكون، في بعض الأحيان، كافية للكشف عن تناسخ المقطوعات الذي لا يقل غرابة عن تناسخ الألفاظ. فكما أن هناك مختصين يُعنون بحياة اللفظ، أو بحيواته على الأصح، فهناك آخرون يهتمون بتنظيم حيوات المقطوعات وضبطها وجمعها. وهذا ما تخصه كتب الشعر والبلاغة العربية بباب يحمل عنوان **السرقات**.

الفصل الثاني

التبني

> **من بين أعظم المؤلفين الموسيقيين يعد فولفجانج أماديوس موزارت أقلهم عناية، في تأليفه بالأناشيد. ولا تضم أعماله منها إلاّ حوالى ثلاثين قطعة كانت في معظمها أعمال مناسبات [...] وقد تخلّى لصديق له عن امتلاك بعض من أجلها.**
>
> **W. Oehlmann,** *Reclams Liedfuhrer* **Stullgart. 2e èd 1977, p. 107**

السرقات:

هناك تماثـل بين السرقات والصور البلاغية: ففي كلتا الحالتين يكون علينا أن نقسم ونسمي، وكلما تقدمنا في ذلك (أو تراجعنا) تعقد التقسيم وتنوعت الأسماء. كل من يهتم بالسرقات يجد الطريق معبداً واضح المعالم، ولكن لكي يتحرك فيه بيسر، عليه أن يغير مواضع المعالم ليعيد ترتيبها من جديد إتقاءً لتهمة السرقة: فالمرء لا يكون في مأمن من السرقة إن هو عرض لها.

ليست السرقات مذمومة بالضرورة عند النقاد العرب. صحيح أن الأخذ عن الغير يكون دوماً محط انتقاص، إلاّ أن المسألة هي معرفة ما إذا كان من المستحب أو الممكن الاستغناء عن خطاب الغير. لا يتردد ابن رشيق بصدد هذا الباب، فيقول: « لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه »(1). لا معنى إذن لانغلاق النص. ففي كل بيت وكل قصيدة نجد صدى أبيات وقصائد أخرى؛ ونظم أبيات لا بد وأن يؤدي إلى سرقة أبيات أخرى.

---

(1) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 265.

ربما وجبت الإشارة، بهذا الصدد، إلى الصيغة الالزامية لكتب النقد التي تستخلص من التجارب السابقة، قواعد الصناعة الشعرية. والشاذ، الذي يزول شذوذه بفعل الزمان، سرعان ما يصبح قاعدة صارمة. الشاعر مدعو لاستنساخ نماذج قارة؛ وفي محاولته لاتباع «الوصفة»(2)، لا بد وان تعترضه السرقات.

نكون أمام سرقات(3) كلما أمكن الربط بين نص ونص آخر سابق عليه أو نصوص أخرى. والاستشهاد هو أيضاً قسم من السرقات؛ وكثير من النقاد يعرضون له في باب السرقات أو يلحقونه به(4). الصنفان الأولان اللذان يميزونهما يشيران إلى النص المستشهد به: **فالاقتباس** هو الاستشهاد بنص قرآني أو بحديث نبوي؛ **والتضمين** هو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر. ثم هناك صنفان آخران يشيران إلى الانتقال من ميدان لآخر: **الحل** هو نثر بيت من الشعر؛ **والعقد** هو العملية العكسية، أي نظم مقطع نثري(5). الصنف الأخير هو **التلميح**: ويعني إشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة.

يمكن أن ترد كل الحالات المدروسة في باب السرقات إلى التلميح. فما دام كل شاعر في غير مأمن من السرقات، فلا يخلو كل بيت، مبدئياً، من التلميح. كل بيت شعري ينقل بيتاً آخر. وهكذا يمكن للشاعر أن يضم في بيت واحد، معاني تشملها أبيات سابقة، كما يمكنه أن ينقل معنى من غرض لآخر، من الغزل

---

(2) Cf. D. Likhatchev «l'etiquette littéraire», *Poétique*, 9. 1972.
Cf. aussi P. Zumthor, Essai de poetique mediévale, p 117 - 120.

(3) حول السرقات راجع: A. Trabulsi, *La Critique poétique des Arabes*, p. 192 - 213.
G - E Von Grunebaum, Kritik und Dichtkunst, p. 101 - 129.
W. Heinrichs, Arabische Dichtung und griechische poetik, p. 82 - 99.

نجد أيضاً ملاحظات هامة حول تمثل العصور القديمة لمفهوم الملكية في الأدب في كتاب:

H. Peter, *Wahrheit und Kunst, Geschichtschreibung und plagiat im Klanischen Alterlun.*

أنظر كذلك دراسة: E. Stemplinger, *Das plagiat in der griechischen Literatur.*

(4) ابن رشيق: **العمدة،** II، ص 277؛ قزويني: **الايضاح، ص** 575 - 590.

(5) Cf. G. Genette: *Palimpsestes*, p. 244 - 253.

إلى المدح على سبيل المثال؛ ويمكنه كذلك أن ينقل معنى من بحر لآخر؛ كما يمكنه أن يرد بيتاً إلى شطر واحد؛ أو يبين المعنى الغامض، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافاً(6)... ومجمل القول فالسرق في الشعر «ما نقل معناه دون لفظه»(7).

التوليد:

يميز النقاد العرب بين ثلاثة أصناف من المعاني الشعرية. الصنف الأول هو المعاني اليتيمة، النكرة، التي لا أب لها أو التي نسي أبوها: تلك هي المعاني الجارية التي تكون في متناول الجميع. وهذا شأن تشبيه الشجاع بالليث، والجواد بالغيم. هذه التشبيهات ستعتبر كلية(8) وتشهد على أن الموضوعات الثقافية تصير طبيعة وعادة. يمكن التسليم، من غير أدنى نزاع، أن الشعوب تجمع على مدح الشجاعة والجود، وان التشبيه بالليث يوجد في كثير من الثقافات(9). بيد أن تشبيه الجواد بالسحاب لا يتخذ معناه إلاّ داخل الثقافة العربية (وربما داخل ثقافات مماثلة) حيث يكون الغيث ظاهرة تبعث على الفرح. وقد يعسر على القارىء الذي لم ينهل من معين تلك الثقافة أن يفهم كيف يأمل الشاعر أن يرى الغيث يهطل بغزارة ليمطر ديار المحبوبة أو قبر الفقيد...

تفقد المعاني يتمها عندما يتبناها شاعر فيلبسها لبوساً جديداً. فتشبيه الجواد بالسحاب معنى مألوف بيد أن القول بأن السحاب يخجل أمام مكارم الجواد، هو تجديد للمعنى الأصلي(10). ها نحن أمام الصنف الثاني من المعاني، أي المعاني المولدة. يشبه الاختراع بعملية جنسية: فالشاعر رجل فحل، «واشتقاق

---

(6) ابن رشيق: **العمدة**، II، ص 274 - 275.

(7) **نفس المرجع**، II، ص 265.

(8) جرجاني، **أسرار البلاغة، ص** 272 - 273.

(9) Cf. T.Todorov, *Symbolisme et interprétation*, p. 77.

(10) جرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 274.

الاختراع من التليين. يقال « بيت خرع » إذا كان ليناً، والخروع فعول منه. فكأن الشاعر سهل طريقة هذا المعنى وليّنه حتى أبرزه »(11). لهذا يقال، عند الحديث عن المعنى، إن الشاعر « أبو غدرة ».

سينهال شعراء آخرون على هذا المعنى المولّد، وسيحاولون تملّكه بتقليده. يُعتبر التقليد توليداً لمعنى جديد يقارن بالمعنى ـ الأب للموازنة بينهما. وسيولّد المعنى ـ الابن بدوره، وهكذا ستخلف الذرية. التقليد مشادة بين معنى سابق وآخر لاحق. يحاول هذا أن ينتصر على ذاك. وعندما يفوز المقلد يرتبط المعنى باسمه، من غير أن يكون هو مخترعه(12). ومع ذلك، فإن سيادته لا تعمّر طويلاً، ما دام تحت تهديد من سينزع منه قصب السبق. وهكذا فإن المعنى مدار صراع لا يعمر فيه الفوز طويلاً.

إذا كان المعنى يخضع لعمليات توليد متواترة، فلأنه يشكو من نقص وحاجة وعدم اكتمال، فيكون على الشعراء إكمال ذلك النقص والارتقاء بالمعنى إلى درجة عالية من الكمال. يكون التقليد متعذراً في بعض الأحيان: يتم هذا (ننتقل هنا إلى الصنف الثالث من المعاني) عندما يمتنع المعنى عن التوليد، أي عندما يكون عقيماً(13). لا تنطوي هذه الخاصية على أي معنى انتقاصي. العكس هو الصحيح: فالمعنى العقيم هو الذي يُعجز المقلدين لاكتماله. وكل من حاول الاقتراب منه لا يجني إلاّ الخيبة لأنه كـ« الشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم »(14).

المحتكر:

ترى الناس ما سِرْنا يسيرون خلفنا   وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

الشاعر الذي قال هذا البيت هو جميل من قبيلة عذرة. وعندما كان يرويه

---

(11) ابن رشيق، **العمدة**، I، ص 235.

(12) **نفس المرجع**، II، ص 173.

(13) **نفس المرجع**، II، ص 277.

(14) جرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 219.

ذات يوم، خاطبه الفرزدق، شاعر مضر، قائلا: «متى كان المُلك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها»(15).

معنى هذا أن البيت ليس لجميل وإنما للفرزدق! يُظهر جميل ادعاء، ويزعم لقبيلته فضيلة ليست أهلاً لها؛ ولم **يكن له** هو أن يقول هذا البيت. أما الفرزدق، فعلى العكس من ذلك، **بامكانه** أن ينطق به، هو الذي يتكلم باسم قبيلة ذات مجد. البيت يلائمه فهو إذن صاحبه.

لأي غرض ينتمي هذا البيت؟ للفخر، الغرض الذي نبغ فيه الفرزدق الذي يعرف بهجوه للقبائل المعادية ومدحه البليغ لقبيلته. حقاً إن الفرزدق لم يكن وحده صاحب هذا الغرض لكنه نبغ فيه إلى حد انه عند ذكر اسمه فإن الذهن ينصرف إلى هذا الجانب من شعره. أما جميل فقد أوقف شعره على الغزل. والجزء الأعظم من قصائده ينصب على حبه لامرأة واحدة هي بُثينة. فلسنا نتوقع منه بيتاً في التفاخر، وليس هذا من **طريقته**، ولا مما يلائم الصورة التي ارتسمت عنه. البيت المذكور يعكّر إذن صفو هذه الصورة، ويظهر كأنه نشاز؛ وعلى كل حال فإنه يبدو عالة على مجموع الانتاج الشعري ولا تصله به صلة. إنه جوهرة غريبة وسط جواهر العقد. هذا في حين انه لن يكون كذلك بين أبيات الفرزدق فهو فيها بين أهله وذويه. وبامكان الفرزدق إذن أن يدعيه لنفسه بطمأنينة ودون تردد.

يظهر أن جميلاً تخلى له عنه عن طواعية(16) وأنه «تجافى له عنه». لو أن جميلاً هو الذي نسب البيت زيفاً للفرزدق لما اعترض معترض. ولكن لو أن الفرزدق هو الذي نسبه لجميل لما صدقه أحد. وعلى كل حال فلو أن البيت ظلّ يتيماً نكرة لنسب من دون شك إلى الفرزدق. في عملية السرقة هذه، السارق هو

---

(15) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 269.

(16) **نفس المرجع** والصفحة.

جميل لأنه قلّد طريقة الفرزدق، لهذا فإن بيت « هُ » يبدو نقلاً ومحاكاة. صحيح أن جميلاً يبين عن مهارته عندما ينشد بيتاً في غرض لم يعتد نظم الشعر فيه، لكنها مهارة مصطنعة وتقليد يثير الدهشة دون أن يلقى من يسانده.

لنتساءل الآن ماذا كان سيتم لو أن الفرزدق انتحل بيتاً عذرياً لجميل. إن هذا الانتحال سيلاقي أشد الاعتراضات لأن جميلاً يجيد الغزل، في حين أن أبيات الغزل عند الفرزدق مشهورة بضعفها.

لقد كان الفرزدق في الفخر محتكراً ملحاحاً. وعندما كانت تروقه أبيات في الفخر، كان يسأل قائلها أن « يدعها » ويمتنع عن روايتها باسمه وإذا لقي اعتراضاً كان يلجأ إلى التخويف والتهديد؛ وقد كان هذا كافياً لأن الفرزدق إذا هجا أذل وأهان(17)، وبالرغم من ذلك فإن الأبيات التي يحصل عليها، طوعاً أو كراهية، تظل مرتبطة بقائلها. فالكل لا يرى تنافراً بينها وبينه، ولكن لا أحد يجهل اسم قائليها. إنها إذن أبيات موزعة، ممزّقة، ذات رأسين وتنظر إلى جهتين. وعندما تروى تنسب للشاعر الذي قالها دون أن يكون أهلاً لها، كما تنسب إلى الشاعر الذي هو أهل لها دون أن يكون هو قائلها.

قريب من هذا حال الشاعر الذي « يعينُ صاحبهُ بالأبيات يهبها له »(18). قد يقال ان هذه الأبيات هي لمن نظمها بيد أن هذا لا يتبناها بالمعنى الحقيقي للكلمة. ما دام نظمه إيّاها كان يقصد التخلي والانفصال: تقترب هذه الحالة من الانتحال: عندما يضع الشاعر (س) نفسه مكان (ص) وينسب إليه ما قاله (س). يعلق ابن رشيق على هذه الحالة بقوله: « والشاعر يستوهب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك إذا كانت شبيهة بطريقته، ولا يعد ذلك عيباً، لأنه يقدر على عمل مثلها، ولا يجوز ذلك إلاّ للحاذق المبرز »(19). وبعبارة أخرى فإن

---

(17) **نفس المرجع** والصفحة.

(18) **نفس المرجع**، II، ص 270 - 271.

(19) **نفس المرجع**، II، ص 271.

بإمكان الشاعر الفحل أن يسرق أبياتاً تلائم الغرض الذي نبغ فيه؛ فلا مفر للوديان من أن تصب في البحر.

أبو يس:

لم يعرف أحد شهرة أبي يس في الحساب. ولقد كان ذلك من سوء حظه، لأنه أصيب بالجنون من شدة التفكير في مسألة حسابية. «فلما جنّ كان يهذي أنه سيصير ملكاً، وقد ألهم ما يحدث في الدنيا من الملاحم». وكان أبو نواس على صلة به. فكان، على سبيل المزاح، ينسب إليه أشعاراً لا يبعد مضمونها عما كان يقوله في هذيانه. وكان أبو يس يحفظ هذه الأشعار عن ظهر قلب فيدعيها لنفسه(20). ولم تكن حقيقة الأمر لتخفى على أحد، أما هو فكان يعتقد اعتقاداً جازماً أن الأبيات التي يرويها أبياتُه. ولم يكن بعيداً كل البعد عن الصواب: فهو وحده الذي كان في استطاعته أن يتبنى مضمون هذه الأشعار التي كانت تلائمه أكثر من غيره. حقاً، إن أبا نواس هو الذي كان يضعها، ولكن بما انه لا يدعي النبوة، لم يكن له أن يزعم لنفسه مضمون تلك الأشعار؛ لقد كان يكتفي بلبس جلدة أبي يس ليعيش أوهامه لعباً. هذا في حين أن أبا يس الذي لم يكن ليخلق مسافة بينه وبين الصور التي تملأ هذيانه، كان يعتقد **فعلاً** أنه ملك ونبي وشاعر.

---

(20) الجاحظ، **البيان**، II، ص 228 - 229.

الفصل الثالث

القصيدة المتعددة الأزواج

الخياط المتنقل:

المدح، كما هو معلوم، مجال تعاقد، ضمني أو صريح، بين شاعر وأمير: فيه يُقدّم الثناء مقابل أجر. يصبح التعاقد ذا مفعول بمجرد أن يقبل الأمير الإنصات إلى الشاعر؛ فإذا ما رفض إستقباله، وأغلق في وجهه أبواب بلاطه، فإن ذلك لا يلزمه في شيء. من المناسب أن نشير إلى أن الثناء لا يسبق المكافأة بالضرورة؛ فقد يحدث أن يغدق الأمير الأموال على الشاعر فيلجأ هذا، إعترافاً بالجميل، إلى نظم أبيات يمدحه فيها. كما ينبغي أن نذكر أن العلاقات بين الطرفين غالباً ما يطبعها التوتر، إذ كثيراً ما يخل أحد الطرفين بالتعاقد. فقد يبخل الأمير بعطائه أو يخرج الشاعر من بلاطه إذا هو لم يستسغ أبياته؛ وقد يعطى وعوداً لا يفي بها. ينبغي ألاّ نشرع في الدفاع عن الشاعر، والشفقة على مآله، فإنه لا يعدم حيلة، هو الذي حنكته التجارب. فبإمكانه أن يهجو الأمير الذي إمتدحه، ويصفه بأحقر الأوصاف بعد أن شبهه بالشمس، ولكن ذلك من قبيل النقمة المعهودة. وبإمكانه كذلك، وهذا ما سأحاول أن أهتم به هنا، أن يلجأ إلى حيلة لا تخلو من مكر ودهاء: **وهي أن يستعمل نفس القصيدة لمدح عدة أمراء** (1).

---

(1) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 136.

عندما يؤدي الأمير ثمن قصيدة المدح فإنه يصبح مالكاً لها. وبتعبير أصح ينبغي أن نقول إنه يحتكرها حتى وإن لم يعترف للشاعر بالجميل؛ فيكفي أن نعلم أن القصيدة موجهة إليه كي تظل مرتبطة بشخصه على الدوام، ولا أحد غيره يمكن أن ينازعه ملكيتها. إنه يتملكها لمجرد أنها تصف خصاله وفضائله، مثلما لو تعلق الأمر بلوحة تمثل صورته. لن يخطر ببال أحد أن يدعي ملكية تلك اللوحة، أو على الأقل، تلك الصورة التي تمثل عليها⁽²⁾. فبإمكان النموذج على الدوام أن يفند من يزعم أن الصورة تشبهه ويقنعه ببطلان دعواه بأن يضعه أمام اللوحة. اللهم إن تعلق الأمر بشخصين يتشابهان تمام التشابه، وهذا أمر بعيد الاحتمال. (فمثل هذين الشخصين لا يوجدان إلاّ في الكتب)، وحينئذ سيضطر صاحب الزعم إلى الإعتراف بأن الصورة التي يدّعي ملكيتها ليست مرآة تعكس صورته التي عهدها⁽³⁾. ثم إن اللوحة التي تمثل الصورة الشخصية غالباً ما تشير في هوامشها، بالإضافة إلى إسم الرسام، إلى إسم الشخص المصور. فإذا حدث وأن جُهل إسم النموذج، فإن ذلك لن يغير من كون اللوحة لا تمثل إلاّ شخصاً بعينه.

هذا شأن المديح على ما يبدو. ففي دواوين الشعر ومنتخباته يذكر إسم الأمير الذي وجهت إليه القصيدة مثلما يذكر إسم الشاعر الذي نظمها. هذا بالإضافة إلى أن القصيدة تحتوي في الاغلب على مؤشرات من شأنها ان تكشف عن هوية الأمير، كالإسم، والاسلاف، والمعارك التي ظفر بها والأعمال الجليلة التي قام بها... وحتى لو فرضنا أننا لا نعرف بالضبط من هو الممدوح في القصيدة، فإننا لن نشك في أن الأمر يتعلق بأمير، وبه وحده. بأمير واحد ؟ هنا

---

(2) الأمر مخالف لهذا عندما يتعلق بصورة شخصية تمثل هذا النموذج البشري أو ذاك. فهذه تنطلق من العمومية منذ البداية.

(3) يظهر أن من المتعذر رسم لوحة يمكن لكثير من الأشخاص أن يتعرفوا على أنفسهم في صورتها. إذ لا يمكن للشخص المصور أن يتعرف على صورته ويتعرف على صورة آخر في نفس اللوحة.

يتجلى إختلاف أساسي بين قصيدة المدح واللوحة الشخصية. فالصورة الشخصية لا تنفصل عن اللوحة، وفي إمكاننا دوماً أن نتعرف على النموذج الذي أخذت عنه الصورة، حتى وإن كانت هناك نسخ متعددة تقلد الأصل، الذي لا يتحول من جراء الاستنساخ. أما قصيدة المدح فهي مستقلة عن الحامل الصوتي والكتابي الذي يحملها، بمعنى إن الإلقاء الاول للقصيدة، أو كتابتها الأولى، لا يفضلان قط الإلقاءات أو الكتابات، اللاحقة، والأمر لا يكون كذلك عندما يتعلق باللوحة. بل إننا يمكن أن نذهب أبعد من ذلك فنقول إن القصيدة مستقلة عن الأمير الذي توجه إليه، لأن الأمير لا يوصف فيها - وهذا شأن أنواع genres أخرى من الأنواع التقليدية - بما له من سمات خاصة، وإنما بصفات نوعية. الشاعر لا يثني على هذا الخليفة بعينه، وإنما يمدح **الخليفة**، لا يمدح هذا الوزير بعينه، وإنما يمدح **الوزير**. كيف السبيل إذن إلى معرفة أن هذه القصيدة قيلت في مدح (س) دون (ص)؟ لا يمكن أن يعرف هذا إلا بالشهرة. إن العلاقة بين الأمير وقصيدة المدح ليست علاقة ضرورية فلا مفر، والحالة هذه، من الخداع والغش.

يضع النقاد العرب حواجز صارمة بين مختلف النماذج التي يمكن للشاعر أن يمدحها: فهناك الملك، والوزير والقائد والكاتب والقاضي والسوقة (4). فمن الخطأ الشنيع مدح الوزير بخصال الملك أو القائد. وليس من اللائق مدح الملك بالقول إن مائدته لا تخلو من ما لذّ وطاب: فهذه صفة قد لا تلائم إلا حاجبه. وقد يكون من قبيل الهجو وصفه بأنه لا يخلف وعده، لأن هذه الخصلة لا تصبح ميزة إلاّ عندما تقرن بالعامة (5). لكل نموذج كلام يناسبه ومجموعة من الخصال لا تخصه إلا هو بالذات، ولا ينبغي أن تحمل على نماذج أخرى.

---

(4) قدامة، **نقد الشعر**، ص 88 - 101.

(5) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 123.

هنا تَفرض مقارنة الكلام بالثوب نفسها (6). يوجه الشاعر أبو تمام هذه النصيحة إلى أحد تلامذته فيقول: « كن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجْسام » (7). فبأي جسم يتعلق الأمر ؟ هذه المرة أيضاً لا يتعلق الأمر بجسم شخص بعينه ؟ إن الثوب الذي تنبغي خياطته هو ثوب **جماعي**، يمكن لكل الأجسام التي تنتمي لنفس الجسم الإجتماعي أن تلبسه.

والظاهر أن هذه المقارنة لا تخلو من عيب. فعندما يسلم الثوب المخيط إلى صاحبه، يصير ملكاً له: إنه يكون ملائماً له، مطابقاً لصورته. ولكن قد يحدث أن مجموعة من الناس تلبس نفس اللباس وتتمتع بذات المقاييس، ألا يدعوها ذلك إلى المطالبة بالثوب ؟ لن يحدث هذا إلاّ إذا كان الخياط يبيع الثوب إلى أشخاص عديدين، موهماً كلاً منهم أنه صاحب الحق المشروع. وكلما تقدم الخياط في عمله يأتي هؤلاء لقياس الثوب (فرادى وإلاّ إفتضحت الخديعة). وحين يأتي أوان التسليم، أوان الحقيقة، ماذا يفعل صاحبنا الخياط ؟ إنه سيشد الرحال ليمارس حرفته المذنبة بعيداً. ويحمل معه الثوب بطبيعة الحال. وإلاّ فلمن يتركه ما دام يلائم جميع زبائنه ؟ ولمَ يفضل هذا على ذاك ؟ الأسهل هو أن يحمله معه، تجنباً للحزازات، وقصد إستخدامه من جديد. ولكن، لا بد وأن تعترض الخياط صعوبة في مقامه الجديد: فبما أن الثوب جاهز، فإن الزبون الذي سيؤدي ثمنه قد يريد حمله معه. ولكن الخياط سيكون قد فك أواصره وأعاده إلى حالته الأولى كثوب غير مخيط. بإمكان العملية أن تتكرر، وأن يباع الثوب

---

(6) يذكر أحد المؤرخين: « ان « تدرجاً للملابس » كان يعين اللباس الذي تسمح به المرتبة الاجتماعية، مثلما كان الأمر في بيزنطة، حيث كان الحصول على لباس أو زينة خاصة بالملك مساً بشرف الملك؛ ان ارتداء ملبس يخص شخصاً من الفئات العليا جريمة تعادل في درجتها حمل الأوسمة اليوم بكيفية لا مشروعة ». M. Lombard, *Les Textiles dans le monde musulman*, p. 179.

(7) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 109.

في طور خياطته إلى أشخاص آخرين، وعندما يصبح جاهزاً يرحل الخياط...

كل هذا لنقول إن بإمكان الشاعر أن يمدح بقصيدة واحدة عدة أمراء على التوالي. يكفيه أن يدخل بعض التحويرات الطفيفة على ثوب قصيدته، في حالة ما إذا كانت تلك القصيدة تنطوي على ما من شأنه (كالإسم مثلاً) أن يكون في علاقة مباشرة مع الأمير الذي رفض الشاعر أن يسلمه الثوب، بل إن بإمكانه أن يتجنب مسبقاً ذكر كل صفة من شأنها أن تذكّر بأمير بعينه، مما يعفيه، فيما بعد، من إدخال أي تحوير على القصيدة. حينئذ ستكون القصيدة «مقطوعة على مقادير جميع الأجسام» لا على جسم بعينه. وفي النهاية لن يكون على الشاعر أن ينظم، طيلة حياته، إلاّ قصيدة واحدة.

لا يتعلق الأمر بمجرد إمكانية عنت للنقاد العرب وظلت مجرد إمكانية لم تتحقق، فقد دأب أبو تمام، الذي أتيت على ذكره، وتلميذه البحتري، على فعل شيء من هذا القبيل (8). إن إعادة إستعمال القصيدة نوع من السرقة الذاتية (9)، وهي ممارسة مشروعة (ويمكن أن تعزى لعجز في الإبداع)، لا تصبح خديعة إلاّ عندما يخفيها الشاعر موهماً الأمير أن القصيدة التي يخاطبه بها طاهرة عذراء.

من الواضح أن هذه الخديعة لا يمكن أن تعمل عملها عندما يكون الشاعر مقيماً في بلاط بعينه: عند كل مناسبة ينبغي أن يكلف نفسه عناء نظم قصيدة مدح جديدة، وإلاّ لما تلقى مكافأة. أما الشاعر المتنقل الذي يجوب أنحاء المعمور والذي يأتي من بعيد ليرحل بعيداً، فإنه لا يكون تحت الرقابة، وبإمكانه أن يعرض، بكل إطمئنان، بضاعته المغشوشة. ولكن عليه أن يسرع دوماً الخطى، وأن يستعجل في تنقلاته من مكان إلى آخر، وإلاّ سبقته قصيدته وأصبح عاجزاً عن استخدامها من جديد. كانت القصيدة تشبه قديماً بناقة تائهة

---

(8) **نفس المرجع**، II، ص 136.

(9) أنظر حول السرقة الذاتية، أو الاقتباس الذاتي (Selbstzitate):
E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, p. 185 - 193.

تتبع مساراً مجهولاً أخرق: لا نعلم في أي بلد ستحط ولا ممن ستقتبل. إذا كانت قصيدة المدح ناجحة فإنها لا تستخدم إلاّ مرة واحدة؛ إنها تسبق الشاعر وتنتشر في مختلف البلدان وتعلق بالذاكرات. حينئذ لا يكون للشاعر الذي يصبح مقيداً وفاضلاً بالرغم عنه، حول ولا قوة على قصيدته التي تصبح ملكاً للأمير لا ينازع فيه.

بنات الشاعر:

تخلق السرقة الذاتية (إعادة إستخدام القصيدة) للشاعر والأمير والجمهور صعوبات جمة. فإذا ما ذكر ناقد إحدى القصائد التي استعملت مراراً فإلى أي أمير سيشدهـا؟ فهل ينبغي أن يسرد، على التوالي، كل أولئك الذين إعتقدوا إنهم أشتروها ولم يعملوا في الواقع إلاّ على استعارتها؟ أم ينبغي أن يقتصر على ذكر الأمير الأول الذي أهديت له بإعتبار أن مكانته الأولية تخول له فضلاً على الآخرين؟ أما الشاعر فإنه يقضي على نفسه بملازمة الهروب من أولئك الذين مدحهم في وقفة من وقفاته. ومع المدة سيفتضح أمره وسيعرض الجميع عن أمداحه. وعندما يسود الحذر العام في شأنه لن يكون في إمكانه التكفير عن ذنوبه، وكلما يتوجه نحو أمير يعرض عنه بإحتقار. وحتى إن هو أكد أن قصيدته لم تستعمل في مدح أحد، فإن الإرتياب سيقوم بشأنها، سواء فيما يتعلق بالماضي أو بالمستقبل. وحتى لو فرضنا أن الأمير لا يأبى أن يعتقد أن القصيدة عذراء، فكيف يمكنه أن لا يشك في إنها لن تهدى إلى أمير آخر؟

أكثر الناس حيرة، في هذه القضية، هم الأمراء الذين أدوا على التوالي ثمن القصيدة، والذين يتبينون، ذات يوم، أنهم كانوا ضحية خداع. فلمدة قد تطول أو تقصر، ظن كل منهم إن الثوب قطع خاصة من أجله. وها هو الآن يدرك أن الثوب كان بالياً، وأنه كان ضحية وهم! وها هي رائحة الثوب تكشف عمن حمله واستخدمه! يُمتدح الأمير عادة بغية الشهرة، ولكي يصبح إسمه على جميع الألسن، وتعرف خصاله عند الجميع. ولكن بدل أن يظهر تفوقه، يلفي نفسه،

بعد إكتشاف الخديعة، موضوع غش وتضليل في جملة من تشملهم حالته. إن الصورة البليغة التي كانت القصيدة تعكسها عنه، والتي كان يعتقد أنها وحيدة مقصورة عليه، سرعان ما تنكشف بغتة أنها صورة مكرورة شائعة. إنه والآخرون سيان.

بنوع من الحكمة والتبصر، يدعو إبن رشيق الشاعر ألاّ يعيد إستعمال القصيدة إلاّ إذا رفض الأمير الذي وجهت إليه أن يكافئه عليها (10). في هذه الحالة يقوم تعاقد جديد، بيد أن ذكرى التعاقد الأول قد تؤثر تأثيراً سيئاً على القصيدة التي سترتبط بأميرين، ذلك الذي أدى الثمن عنها، وذلك الذي لم يؤد الثمن. حينئذ يمكن أن نتصور شكلاً آخر من الخديعة، يقوم به هذه المرة الأمير ذاته فيمتنع كلية عن مكافأة القصائد التي تمدح خصاله. وبالرغم من ذلك فإن هذه الحالة تبدو بعيدة الإحتمال، لأن الشعراء لا بد وأن يسيئوا إلى الأمير في هذه الحالة ويتعرضوا لهجائه بقصيدة تطبعه على الدوام. الهجاء هو آخر ورقة يلعبها الشاعر عندما يُخل الأمير بالتزاماته. صحيح أنه لا يجني من ورائها منافع مادية (إنه يظل على فقره، ومن جهة أخرى يكون عليه أن يحتمي ببلاط آخر)، ولكنه يشبع رغبته في الإنتقام، ويشتهر كرجل لا يتساهل، مما يحميه، إستقبالاً، من كل من لا يؤدي له واجبه. ومع ذلك فإن من شأن القصيدة التي لم يؤد ثمنها ألاّ تجد من يطلبها إذا ما ذاع الخبر بأن «بنت» الشاعر سُبق أن زوجت ومن غير مهر.

أخذ على شاعر كونه يذلّ قصائده (بالقائها على عدة أمراء) فصاح: «هُنّ بناتي أنكحهنّ من شئْت» (11) أعترف بعجزي عن إدراك وجه الشبه بين الحالتين. فعندما يزوج الشاعر ابنته، فمقابل مهر؛ ولكي يحصل على أكثر من مهر

---

(10) **العمدة**، II، ص 136.

(11) **نفس المرجع**.

واحد، ينبغي أن يزوجها لأكثر من أمير. وبما أن تعدد الأزواج أمر محرم بالنسبة للمرأة، فينبغي ألاّ يشيع خبر الزواج المتعدد؛ من اللازم إذن ألا يطلع الأزواج على الخديعة. إن الوعد بزواج البنت أمر يسير، أما تسليمها لعدة أزواج فأمر متعذر، على الأقل في ذات الوقت؛ لأن البنت يمكن أن تعرف على التوالي زيجات متعددة. ولكن شريطة أن يرضى الزوج الحالي على فراقها ويوافق عليه، وهنا بالضبط يختل وجه التشابه. وبالفعل، فإن الأب أو الوصي لا يمكنه أن يبت في مصير ابنته إلاّ مرة واحدة؛ وعندما يتم الإختيار بين من يطلبون يدها، لا يمكنه أن يتراجع عن قراره. والحال أن أي أمير لا يرضى على فراق القصيدة التي أدى ثمنها ويتخلى عنها لآخر، ولن يفلح الشاعر في انتزاعها منه إلاّ خدعة كي يهديها إلى أمير آخر يلعب معه نفس اللعبة. لا يمكن للتشابه بين الحالتين أن يقوم إلاّ إذا حرص الشاعر على احترام التعاقد الذي وقعه مع الأمير. ولكن يمكننا أن نتصور أباً يجوب أنحاء المعمورة وعند كل مرحلة من تجواله يزوج ابنته وبعد أن يأخذ المهر، يلوذ بالهرب بصحبتها كي يعيشا مغامرة أخرى. ولكن المسألة لا تخلو من شبهة.

السرقة الذاتية والإنتحال:

هل يمكن للسرقة الذاتية، كما أتينا على وصفها، أن تعمل عملها في أنواع أخرى خارج المدح؟ يبدو لأول وهلة أن قصيدة الهجاء أو الغزل أو الفخر أو الرثاء يمكن أن يعاد استعمالها: فيمكن للشاعر أن يخاطب خصوماً مختلفين بقصيدة الهجاء ذاتها، وأن يتغنى بجمال عدة نساء بقصيدة الغزل نفسها، وأن يفاخر بمحاسنه مرات عديدة بقصيدة الفخر نفسها، وأن يبكي أمواتاً عديدين بقصيدة الرثاء عينها. ولا يسمح المجال بالتعرض إلى جميع الأنواع القديمة من هذه الزاوية. وأكتفي بالقول بأن السرقة الذاتية، من حيث هي خديعة، لا يمكن أن تنكشف عندما يتعلق الأمر بقصيدة لم تنظم بغية الحصول على مكافأة مادية. فمن المستبعد، على سبيل المثال، أن يدفع الفخر إلى التزييف، لأن الشاعر إما

أن يلقي قصيدته أمام مسامع لا علم لها بها ، أو أن يلقيها على من سبقت له معرفة بها : وفي الحالتين معاً، من العبث أن تقدم القصيدة على أنها لم تلق بعد وعلى كل حال ففي حالة الفخر لا وجود لتعاقد شبيه بالمدح، ما دام الشاعر لا يرمي إلى انشاد الأبيات من أجل مقابل مادي، وإنما إلى التباهي بأمجاده، وإثبات حنكتـه في فن التفاخر. وهذا شأن قصيدة الغزل التي لا تخاطب في نهاية الأمر المرأة، وإنما من يهوى الأشعار. وهذا أمر قليلاً ما ينتبه إليه: إن الشاعر يغازل من لهم معرفة بالشعر.

أما فيما يتعلق بقصيدة الهجاء فلسنا نتبين تعاقداً من شأن الشاعر أن يخل به إذا هو أعاد إستعمالها. ذلك أن هذه القصيدة، على عكس قصيدة المدح، لا تنظم من أجل مقابل مادي وإنما من أجل إرضاء عاطفي أو أخلاقي. وإن إعادة استعمالها لا يمكن إلاّ أن تنقص من قيمتها: فعندما تتشتت قصيدة الهجاء بين عدة أشخاص، تفقد من حدتها ولذعها اللذين تستمدهما أساساً من ارتباطها بشخص واحد. ولكن لنفترض شاعراً كُلف بهجو شخص مقابل مكافأة مادية وبتكليف من شخص آخر، فبإمكان هذا الشاعر ذاته أن يسلم فيما بعد ذات القصيدة إلى شخص آخر. يبرم معه نفس التعاقد. وهذا بالطبع شريطة ألاّ تعرف القصيدة نجاحاً يجعلها قارة ثابتة.

وما القول في الرثاء ؟ الرثاء قصيدة تمدح فضائل ميت؛ وهو لا يتميز عن المدح إلاّ بسمة صورية: وهي إستعمال الماضي بدل الحاضر. « إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلاّ أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل « كان » و « تولى » و « قضى نحبه » وما أشبه ذلك »(12) وما عدا هذا، فان الرثاء مضطر لأن يتبع القواعد التي تخضع لها قصيدة المدح، وأولاها القاعدة التي تقول بملاءمة المدح لوضعية الشخص الممدوح. مع من سيوقع الشاعر التعاقد

---

(12) قدامة، **نقد الشعر**، ص 111.

في قصيدة الرثاء ؟ ليس مع الميت الذي لم يعد في استطاعته أن يكافئه (اللهم إن كان الشاعر ينظم قصيدته وفاء لذكرى أمير كان يغدق عليه الأموال طيلة حياته)، وإنما مع أحد أقربائه. وهنا تكون إعادة الإستعمال ممكنة وباستطاعة الشاعر أن يبكي الموت أنى كانت دون أن يكلف نفسه عناء نظم قصيدة في الرثاء كل مرة. ومع ذلك فهناك فارق بين الحالتين: فإذا كان بإمكان الشاعر، متى شاء أن يدق أبواب البلاط ليعرض قصيدته على الأمراء، فإنه لا يستطيع، عند الموت، أن يكون دوماً في المكان المناسب وفي اللحظة المناسبة، أي في لحظة تقديم التعازي. إن فرص القاء قصيدة الرثاء نادرة بالنسبة للشاعر المتنقل. ولهذا السبب فإن الشعر العربي عرف من قصائد المدح أكثر بكثير مما عرفه من قصائد الرثاء.

سبق أن رأينا أن قصيدة المدح، عندما يعاد استعمالها، تصبح مرتبطة بعدة أشخاص، كما سبق أن رأينا أن الخديعة تكون ممكنة هنا لأن هذا النوع يصف خصالاً تصدق على كل من يمثل فئة إجتماعية بعينها. القصيدة المتعددة الأزواج لا تخلو من شبه مع تلك النصوص التي لا نعرف مؤلفها بالضبط، والتي يذكرنا موضوعها وأسلوبها بأسماء عدد من المؤلفين: فيمكننا أن ننسبها على السواء لـ (س) أوْ (ص) أوْ (ع). يصدق على المؤلفين ما يصدق على الأشخاص الممدوحين الذين يمدحهم الشاعر: فهؤلاء وأولئك غالباً ما يدرجون في أصناف منعزلة: إجتماعية في حالة الممدوحين، وأدبية في حالة المؤلفين.

يكون على المزيف، مثل من يقوم بسرقة ذاتية، أن يواجه أصنافاً، وداخل كل صنف على حدة، عدداً كبيراً من الأفراد. وهو يحار عندما يود أن ينسب، زيفاً، نصاً إلى مؤلف قديم، ما دام كل نوع يمثله عدة مؤلفين. فسيان أن ينسب النص المنحول إلى (س) أوْ (ص)، إذا كانا معاً ممثلين للنوع الذي ينتمي إليه النص. وإن الحيطة التي ينبغي أن يتخذها المزيف مماثلة لتلك التي يتخذها صاحب السرقة الذاتية: وهي ان يتجنب **عدم الملاءمة**. على صاحب السرقة الذاتية أن

يتجنب نسبة سمات قائد إلى قاض، وعلى المزيف أن يتجنب نسبة نص لا يلائم إلاّ (ص) إلى (س)، عليه أن يتجنب، على سبيل المثال، نسبة خطاب فيه بدعة الى سني.

وبالرغم من هذا فإن بين صاحب السرقة الذاتية والمزيف اختلافاً كبيراً. الأول لا بد أن يفتضح أمره إن عاجلاً أم آجلاً. أما الثاني، فعندما يكون ماهراً، أي عندما يتمكن من قواعد الإنتحال، فإنه يستطيع أن يخفي حيله إلى حد أنه يكون من المتعذر ضبطه، اللهم إن إعترف من تلقاء ذاته.